Academia de Cercetare a *Sonatelor „München”* de Mozart – Institutul „Orpheus” – 3-13.07.2023:

Raport și întrebări despre practica ornamentației și improvizației pe instrumente timpurii cu claviatură ca pianist din secolul XXI

Christophe Alvarez

REZUMAT – Cercetarea a fost realizată în jurul acestor trei puncte focale: 1) Autenticitate: am înlocuit compozitorul-interpret ca parte a unui tot estetic, instrumentul fiind punctul focal al experimentelor sale. Am pus la îndoială sensul de performanță „autentică” și am redat contextul istoric al lucrărilor. 2) (Re)formarea interpretării: Am aprofundat înțelegerea lucrărilor muzicale prin explorarea caracteristicilor clavicordului și fortepiano-ului Stein. Am pus la îndoială arhitectura expresivă a pieselor muzicale alese în lumina *Empfindsamkeit*-ului, a retoricii și a bunului gust. 3) Explorarea artistică: concentrându-mă pe cele *6 Sonate „Munchen”* ale lui Mozart și pe cele *6 Sonate cu Variațiuni Wq. 50* de C. P. E. Bach, am studiat legăturile dintre partitura muzicală, complexele sonore și instrumentul în sine. Am explorat noțiunea de improvizație și variațiune în epoca clasică și am pus la îndoială relația mea cu aceasta ca interpret modern.
Cuvinte cheie: instrumente cu claviatură timpurii, improvizație, autenticitate, practică de interpretare.

1 Introducere

Academia de cercetare a instrumentelor timpurii, organizată și găzduită de Institutul „Orpheus” (Ghent, Belgia) și condusă de Tom Beghin[1], Benjamin Steens[2], Juliane Brandes[3] și Anastasios Zafeiropoulos[4], a luat forma a zece zile de muncă intensă care a presupus instruire, seminarii, lecturi, cercetare și compoziție. Spre deosebire de transmisia verticală profesor-participant, s-a pus accentul pe experimentarea cu toate încercările și erorile pe care aceasta le implică. Experimentarea a fost abordată din multiple unghiuri: cea a compozitorului care sondează limitele bunului gust în practica sa de variație, cea a interpretului care explorează posibilitățile și personalitățile instrumentelor puse la dispoziție, cea a cercetătorului care pune sub semnul întrebării modul în care textele și tratatele de epocă în arta cântatului la instrumente cu taste rezonează cu artistul secolului XXI. În ciuda experienței mele considerabile ca pianist concertist, trebuie să mărturisesc că m-am simțit un novice în fața acestor două instrumente, pe care nu mai cântasem niciodată. În mai puțin de zece zile, a trebuit să-i stăpânesc expresia fiecăruia, astfel încât să o pot prezenta publicului la cele două concerte organizate la finalul cercetării, precum și să accept provocarea unei sesiuni de înregistrări profesioniste, audio și video, în cadrul căreia va fi „gravată” versiunea mea a *Sonatei KV 282* a lui Mozart, inclusiv ornamentele și variațiile compuse în timpul cercetării.

Ideea principală a acestei cercetări a fost să pună în discuție nu numai textul muzical ca material în evoluție atunci când este supus practicii variațiunilor, ci și relația noastră cu acesta, ca interpreți ai secolului XXI, și reevaluarea necesară a conceptului modern de autenticitate. Într-adevăr, modificarea textului muzical pentru a servi unui scop expresiv a fost larg răspândită, acceptabilă și o marcă de mare merit artistic în rândul pianiștilor până la începutul secolului al XX-lea. Obiectivul primordial era acela de a transmite emoții prin utilizarea unui efect, care putea fi supus codurilor de exprimare retorică pentru a sublinia o anumită idee, sau să se supună doar plăcerii pure a urechii prin căutarea culorii sonore. Din prima jumătate a secolului al XX-lea s-a dezvoltat treptat o atitudine literală, chiar pioasă, față de partitură. Aceasta a văzut o schimbare estetică în gândirea muzicală de la clipă la întreg, de la descriptiv la analitic, urmând o tendință structuralistă care pătrundea în artă și societate în același timp. Muzica a fost definită atunci, în cuvintele lui Hanslick, ca un limbaj autonom, ierarhic, și nu doar ca simplu intermediar între ascultător și sentiment în cel mai înalt sens al termenului.

Spre sfârșitul secolului al XX-lea a început însă să apară o nouă idee, opunându-se noțiunii că reproducerea exactă a textului muzical ar putea doar transcrie dorințele compozitorului. Noțiunea de creativitate interpretativă,

C. Alvarez
Academia Națională de Muzică “Gheorghe Dima”
Cluj-Napoca, Romania

email: christophe.alvarez@amgd.ro

1 Cercetător principal, Institutul Orpheus. Profesor asociat, Școala de Muzică Schulich, Universitatea McGill.

2 Profesor de claviaturi istorice, Academia Națională de Muzică din Strasbourg.

3 Profesor de Teoria Muzicii, Universitatea Mozarteum din Salzburg.

4 Cercetător doctorand, Institutul „Orpheus”.

rămasă nedefinită și chiar în detrimentul necesității de reproducere exactă a textului muzical, a trebuit să fie repusă în centru. Leech-Wilkinson subliniază că un ascultător neinstruit în știința muzicii nu va auzi prin prisma unei definiții a structurii formale prin material tematic sau mișcare armonică, ci va înțelege fiecare moment muzical ca purtând o dimensiune emoțională pe care o va înțelege subiectiv în lumina propriilor sentimente și experienței personale[5]. Această relație dintre structuralism și emoție este rezumată în următoarea propoziție: „Interpretul poate face audibilă o anumită formă de structură analitică dându-i forță emoțională prin mijloace expresive; pe de altă parte, acele momente de tensiune expresivă care ar fi putut fi în mod arbitrar definite de interpret tind să apară audibil ca purtători ai unui semnificant structural"[6]. Muzica există astfel pe mai multe planuri și se manifestă sub mai multe forme: ca idee în mintea compozitorului și interpretului, în partitură, în materialul sonor produs în timpul interpretării și în recepția sa de către ascultător. Comunicarea dintre cele două entități, compozitor/interpret și ascultător, se poate realiza doar prin materialul sonor care rezultă din interpretare, și nu doar prin citirea partiturii.

2 Chestiunea textului muzical

În mod clar, variațiunea ornamentală este un element important în concepția inițială a lui Mozart a fiecărei melodii, chiar înainte ca el să înțeleagă cum s-ar potrivi aceste melodii într-o compoziție finală. Aceasta este gândirea ornamentală, deoarece face parte dintr-o retorică expresivă naturală impregnată în procesul creativ. Limbajul ornamental și diferitele sale formulări ale afectului sunt strâns asociate cu sintaxa creativă a lui Mozart. Atât la C. P. E. Bach, cât și la Mozart, variațiunile sunt adesea adăugate pe rând doar la jumătate din fiecare frază. Această procedură nu numai că păstrează inteligibilitatea discursului și îl face mai ușor de memorat, dar poate ajuta și publicul să facă diferența între materialul original și versiunea sa ornamentată. Interpretul-improvizator trebuie să aleagă apoi una dintre două atitudini: să adauge densitate materialului original prin folosirea ornamentației ca element suprapus, dobândind o anumită formă de independență ca obiect muzical – ca mai apoi să se afirme ca semnificant de sine stătător în cadrul structurii – sau să susțină o creștere a densității melodice, ornamentația fiind atunci în slujba formulării expresive primare și subordonată structurii stabilite de conturul melodic original. Adăugarea de ornamente la mișcările rapide se poate dovedi complexă, deoarece conturul melodic original al acestor mișcări, în virtutea virtuozității sale inerente, tinde deja să se desfășoare în jurul figurilor ornamentale. Apare atunci problema gradului acceptabil de variație și trebuie să stabilim unde să trasăm linia dintre ornamentele centrate pe materialul original – în acest sens, poate fi judicios să optăm pentru o obliterare a substanței (eliminarea materialului pentru a adăuga teatralitate) – și o disjuncție a acestora din urmă ducând la crearea unui nou material melodic, care ar risca apoi să răstoarne creația noastră în genul parafrazării. Această problemă este deosebit de acută în prima și a treia mișcare a *Sonatei KV 282*.

2.1. Partitură și autenticitate în practica variației

După cum afirmă Schenker, partitura nu indică intențiile interpretative ale compozitorului, ci mai degrabă conține efectul pe care dorește să-l obțină; „acest efect justifică apoi toate mijloacele pe care interpretul le poate folosi pentru a-l atinge"[7]. Imaginea de ansamblu a interpretului asupra operei este construită în jurul mai multor factori: influențele altor interpreți sau mentori care i-au alimentat personalitatea artistică, precum și fizionomia și traseul complexului armonico-melodic în raport cu percepția emoțională a structurii. Atunci când interpretul cântă o anumită lucrare, el evoluează în cadrul propriei imagini preconcepute despre aceasta, care este, de asemenea, în continuă evoluție. Opera nu există mai mult pe partitură decât există la momentul interpretării: în momentul creării, diferitele ei dimensiuni, structurale și expresive, concepute ca un tot interconectat, coexistă simultan în mintea compozitorului; în timpul spectacolului, aceste aspecte capătă o dimensiune temporală prin prezentarea lor sonoră secvențială. Adevărul operei, adică percepția instantanee a globalității și a sensului ei profund, nu poate fi atins mai ușor nici prin interpretare, care o dezleagă și proiectează în timp, nici prin partitură, a cărei notație parțială și limitată nu poate exprima pe deplin toate dorințele compozitorului. Procesele de compunere și interpretare trebuie apropiate de cele ale improvizației. Atât compozitorul, cât și interpretul, se confruntă cu opțiuni multiple și iau decizii între o serie de posibilități care li se oferă din moment în moment; astfel, ceea ce este gravat definitiv pe partitură este reprezentarea a ceva care ar fi putut fi diferit și a cărei suprafață va lua aspecte diferite la fiecare dintre încarnările sale sonore în timpul spectacolului.

5 Leech-Wilkinson, „The Changing Sound of Music".

6 Leech-Wilkinson, „The Changing Sound of Music", 11.

7 Schenker, *The Art of Performance*, 78.

2.2. Cazul celor 6 Sonate cu variaţiuni *de C. P. E. Bach și transmiterea afectelor*

Muzica celor *6 Sonate cu variaţiuni Wq. 50* de C. P. E. Bach pe care am studiat-o ca punct de referință în acea cercetare asupra practicii variației a lui Mozart, arată într-un mod modern mijloacele oferite de claviatură pentru a înțelege și a transcrie emoțiile. Căutarea expresiei sentimentului este întruchipată într-un personaj melodios, uneori visător, adesea cu o elocvență interioară. *Empfindsamkeit*-ul, a cărui influență avea să se simtă cu mult dincolo de secolul al XVIII-lea și care urma să fie unul dintre fermenţii esenţiali ai romantismului, reprezintă semnificaţia subiacentă a gestului muzical: rupturi dinamice, utilizarea specifică a pauzelor, atenţia spre detaliul sculpturii frazeologice și a desinenţelor, exploziile bruște de energie, alegerea și așezarea judicioasă a disonanțelor și reapariția clarobscurului armonic al tensiunii/relaxării, acționează ca un factor permanent de renaștere, pentru a traduce în cel mai bogat și mai elaborat mod posibil fluctuațiile unui suflet tulburat de fluxul și refluxul pasiunilor, fără a reduce coerența întregului. Aici, naturaleţea modulantă a limbajului vorbit determină inflexiunile melodice și ritmul. În aceasta constă substanţa artei variaţiunii. Frumusețea simplă a temelor, dezvoltarea și variațiunile lor, toate gravitează în jurul ideii de echilibru în toate lucrurile, inerentă noțiunii de bun gust transmisă de figura *gentilhomme*-ului. Deși exprimarea sentimentelor și pasiunilor se afla în centrul gestului muzical urmărit de C. P. E. Bach, în *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753) ne avertizează împotriva sentimentalismului excesiv. Inteligibilitatea în practica variației și în exprimarea instrumentală servește efectului imediat și naturaleții transmiterii mesajului, așa cum ar trebui să fie limbajul *gentilhomme*-ului: direct, dar complex, bogat, dar ușor de înțeles, folosind metafore, imagini, alegorii și oximoroane pentru a înfrumusețea și a servi ideea, fără a o întuneca vreodată. În acest sens, cazul celor *6 Sonate cu variaţiuni* ale lui C. P. E. Bach sunt un veritabil manual retoric. Acesta oferă interpretului cheile pentru o expresivitate controlată, încadrată. Aceste ornamente și variațiuni scrise permit, de asemenea, o abordare mai interioară a lumii estetice și tehnice a compozitorului/interpretului. Aceasta ridică nu doar problema rolului și funcției ornamentelor în cultura citirii la prima vedere de la acea vreme, ci și cea a bunului gust în transmiterea afectelor către public și a modului în care artistul comunică cu acesta.

3 Chestiunea gestului pianistic

În timpul cercetării, interpretarea acestui corpus de lucrări alese pe instrumente specifice (clavicord din 1760, fortepiano Stein din 1786) a fost, în ceea ce mă privea, o provocare din punct de vedere pur interpretativ. S-a dovedit necesar să-mi reevaluez abordarea gestuală, modelată de exersarea la pianul modern, pentru a extrage din instrument traiectoria expresivă pe care doream să o transmit. Dimensiunea gestului pianistic depinde de mecanisme complexe: într-adevăr, personalitatea mea interpretativă este definită de interacțiunea dintre proprietățile sonore ale instrumentului, propriile capacități fizice și alegerile mele. Aspectul fizic al cântului meu instrumental este alcătuit din reflexe corporale dobândite în timpul practicii, a căror aplicare/realizare este în funcție de traiectoria expresivă imaginată în prealabil în mintea mea. Alegerile mele interpretative derivă din combinarea acestor reflexe fizice, care răspund în timp real (și, prin urmare, sunt reevaluate în mod constant) la situația specifică a instrumentului/sălii/publicului, și dintr-o gândire creativă, care, deși este hrănită de experiența mea și cunoașterea repertoriului, stilului (inseparabil de noțiunea de gust) și tradițiilor, se definește personal ca o succesiune de traiectorii la scară mică sau mare, traiectorii care au o influență directă asupra mijloacelor mele de producere a sunetului (articulație, gesturi corporale) și asupra parametrilor de producere (tempo, dinamică, culoare...).

3.1. Clavicordul și rolul gesturilor în modelarea unei traiectorii interpretative relevante

Fig. 1. Clavicordul din anii 1760, Joris Potvlieghe, Institutul „Orpheus”.

În secolul al XVIII-lea, clavicordul era considerat instrumentul ideal pentru învățarea cântatului la instrumente cu claviatură și a afectelor. Producerea sunetului este alcătuită din trei momente specifice: impact; controlul duratei notei; controlul tensiunii corzilor (calitatea timbrului). În primul rând, trebuie să fim conștienți de punctul în care este creat sunetul, pentru a putea dezvolta un gest adecvat. Pentru a mă familiariza cu instrumentul, am lucrat la fiecare deget, căzând liber pe clapele învecinate, pentru a simți implicarea corporală necesară obținerii unui sunet plăcut. Frazarea sunetului se realizează prin atenție și prezență constantă. Acest instrument ne obligă să urmărim expresia armonică în cel mai imediat și rafinat mod de a conecta ideile. Totul ține de echilibrul corect al greutății: greutatea prea mare pe clapă duce la un sunet distorsionat din cauza presiunii suplimentare a lamei metalice pe coardă. Tendința naturală moștenită de la cântatul modern la pian este de a apăsa direct tastele claviaturii, căutând relaxare în căderea până la fundul clapei; pe clavicord, însă, este esențial să se exerseze un fel de recul prin ușurarea greutății imediat după apariția sunetului, pentru a păstra frumusețea rezonanței după atac. În plus, este necesară menținerea conexiunii cu centrul de greutate al mâinii, care devine deosebit de importantă în pasajele complexe sau puternic alterate. Din acest motiv, anumite digitații sunt uneori specifice clavicordului. Pentru a obține un sunet puternic, atacul trebuie să fie rapid și greutățile eliberate după sunet. Deoarece nu există mecanism de repetiție la clavicord, este imposibil să pierzi contactul cu clapele. Vibrato ar trebui să înceapă după ce sunetul a fost produs, dar nu imediat după aceea, pentru a nu da impresia de falsitate. Această tehnică îmbunătățește expresia emoțională.

Opinia lui Benjamin Steens: Fabricarea instrumentelor a evoluat atât de rapid de la sfârșitul secolului al XVIII-lea încoace, încât este necesar să precizăm în prealabil despre ce tip de „clavicord” vorbim. În acest caz, vorbim despre un clavicord precum cel de Silbermann descris de Ch. Burney: un instrument mare, de cinci octave (cum ar fi pianele) și fără bare. Clavicordurile fără bare (*bundfrei*) au apărut cam în același timp cu primele piane ale lui Christofori. Ele au devenit, pentru o mare parte din Europa, instrumentul cu claviatură de referință pentru repertoriul solo datorită calităților lor tonale și expresive, înainte de a fi detronate treptat de apariția pianului. Mai precis, este apreciată, atât muzical, cât și pedagogic, cantabilitatea oferită de clavicord. Clavicordul cu bare (*gebunden*) este apreciat și de amatori și a fost folosit încă din Evul Mediu ca instrument de acompaniament pentru cântăreți sau ca instrument de lucru pentru organiști. Tehnica de bază învățată prin cântatul la clavicord va rămâne mult timp reperul pentru începerea și învățarea artei adecvate de a ataca claviatura. Într-adevăr, până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, un număr mare de izvoare precizează valoarea pedagogică a cântatului la clavicord. Gesturile muzicale necesare pentru a cânta la clavicord și repertoriul acestuia stau la baza oricărei tehnici bune „*sangbar und zusammenhängend spielen*”, pentru orice instrument cu taste de la sfârșitul Evului Mediu până la începutul secolului al XIX-lea. Odată cu apariția și dezvoltarea fortepianoului, creativitatea compozitorilor și a interpreților a exploatat progresiv noi invenții în fabricarea instrumentelor, dezvoltând noi texturi în scris și noi gesturi muzicale.

3.2. Câteva gesturi muzicale și pianistice specifice asociate cu pianofortele Stein

Fig. 2. Pianoforte Stein din 1786, Chris Maene, Institutul „Orpheus”.

Gestul trebuie să fie mai concentrat decât la pianul modern. Totul este mai intim și mai imediat. Controlul conexiunii dintre falange și încheietura mâinii este fundamental. *Pianissimo* trebuie căutat prin relaxare completă și eliberare de greutate. Trebuie avut grijă să se evite manierismul care poate rezulta din contururile exagerate, din cauza unei voințe expresive supraîncărcate. Noțiunea de timp este maleabilă și depinde de discursul muzical. Ne creăm propriul timp, iar percepția coerenței sale prin variabilitatea sa este strâns legată de dramaturgie. Degetul trebuie să urmeze frazeologia și este o idee bună să fie concepute toate grupurile de fraze din punctul de vedere al succesiunii naturale a degetelor. Gestul folosit pentru a reorienta mâna este adesea corelat cu respirația necesară înaintea frazei. Este mai important să se sculpteze frazeologia, chiar dacă înseamnă folosirea unei digitații riscante și doar respirația în cadrul gestului va permite ca acest lucru să se întâmple. În timp ce abordarea mea față de claviatură este modelată de pianul modern, mi-a fost greu să mă obișnuiesc să caut senzația de dublu eșapament și confortul pe care îl oferă, nu numai în controlul trecerilor rapide, ci și în relaxarea musculară pe care o aduce atunci când se face contactul cu partea inferioară a claviaturii, în special în timpul gestului de cădere a brațului. Întrucât acționarea claviaturii Stein este extrem de ușoară și sensibilă la reacție, abordarea gestuală a punctelor de sprijin trebuie efectuată cu grijă pentru a evita accentele nepotrivite. În consecință, pianiștii obișnuiți cu inerția unui mod de atac modern trebuie să fie extrem de atenți la concizia gesturilor lor, la amploarea lor expresivă și la scopul sonor pe care îl urmăresc. În acest sens, trebuie avut grijă să nu se depășească capacitățile sonore ale instrumentului. Trebuie să ascultați în exterior pentru a vă asigura că sunetul nu își pierde inteligibilitatea și teatralitatea. Registrele sunt echilibrate în mod natural și nu trebuie să aplicăm reflexele pianului modern, unde proiecția, în special proiecția melodică, se află în centrul gestului pianistic. Notiunea de echilibru între mâini este fundamentală. Echilibrul armonic apare în mod natural atunci când mâna stângă este adusă în prim-plan. Trebuie să se renunţe la gândirea spațiului muzical în termeni de concept de belcanto asociat cu pianul romantic, unde basul dispare pentru a face loc melodiei, purtată de mâna dreaptă și alcătuită într-o manieră operistică. Aici totul este concentrat într-un mod mai intim, aducând publicul la sine. Diferențierea contrastelor *forte*/*piano* nu trebuie arătată în termeni absoluți: în *forte*, de exemplu, intensitatea relației dintre note este mai importantă decât viteza de atac sau greutatea.

În procesul meu de creație pentru diferitele repetiții ale *Sonatei KV 282*, am ales să adopt o abordare relativ codificată. Urmând modelul stabilit de C. P. E. Bach, în volumul său cuprinzând cele *6 Sonate*, am optat să pun pe hârtie întregul text muzical al repetițiilor. Pregătit pe un pian modern înainte de sosirea mea la „Orpheus” și străduindu-mă să fiu cât mai fidel stilisticii galante a improvizației, mi-am dat seama, în contact cu pianofortele Stein, de măsura în care anumite figuri erau totuși atașate de un univers estetic ulterior, în special în utilizarea și caracterizarea registrelor, dar mai ales în formularea și dezvoltarea de noi idei motivice din materialul original, mai asemănătoare cu o formă de parafrază. În acord cu echipa de cercetare, am decis să păstrăm această particularitate, dar am modificat figurile care au arătat o incompatibilitate sonoră cu capacitățile expresive ale lui instrumentului.

Opinia lui Benjamin Steens: Vedem clavicordul, instrumentul cu claviatură de referință pentru opera lui C. P. E. Bach, Haessler și Benda, evoluând treptat către pianul Stein și Walter pentru compozițiile lui Haydn și Mozart. Această schimbare a interesului de la un instrument la altul este, de asemenea, însoțită de o schimbare a stilului de scriitură. În opinia mea, această evoluție este mai mult în domeniul texturii decât al dezvoltării melodice. Un exemplu în acest sens este utilizarea pe scară largă a basului figurat (Alberti), mai potrivite pentru pian decât clavicord, sau generalizarea scriiturii de dezvoltare armonică. Cea mai mare schimbare în gestul muzical al pianului este cu siguranță

inventarea „mecanismului de surdină”. Conceput inițial ca un „registru Pantaleon” (care exista deja pe anumite clavicorduri), acest mecanism, transformat la pian într-un comutator și apoi într-o pedală, a deschis noi posibilități de modelare a lumii sunetului. Deși gestul muzical a fost inițial relativ asemănător între clavicordul Silbermann și pianul Stein, ulterior aveau să devină divergente odată cu evoluția rapidă a tipurilor de pian.

Patru întrebări pentru Tom Beghin, Juliane Brandes, Benjamin Steens și Anastasios Zafeiropoulos

Christophe Alvarez: *Ce automatisme expresive, modelate de practica modernă, transmitem? Suntem imitatori sau creatori?*

Anastasios Zafeiropoulos: Într-o lume în care tradiția pianului a fost modelată, chiar dominată de înregistrări, concursuri și căutarea proiecției și omogenității sunetului pe un instrument foarte puternic, stabil și greu, într-un repertoriu extrem de canonizat, interpretarea informată istoric ne invită să reconsiderăm standardele noastre. Chiar și printre claviriștii de muzică timpurie, interpreții informați și creațiile autentice sunt rare, pentru că mințile creative se transformă, transmit, transcend constant. În acest sens, pur și simplu citirea muzicii cu mâna pe un instrument istoric – citirea muzicii didactice, a muzicii de divertisment, a tratatelor și a fanteziilor – din surse este o activitate care nu încetează să îmbogățească mintea deschisă (adică una care nici nu caută și nici nu vrea să adere la ceva), pentru a informa urechea și degetele sensibile și pentru a oferi un sentiment de împlinire, formând atât bunul gust, cât și creând o tradiție de înțelegere a muzicii ca practică în lumea noastră extrem de intelectuală. Acest proces este atemporal: imităm și creăm mereu, deoarece unul nu îl poate contrazice pe celălalt într-o minte deschisă. În loc să căutăm noutatea și originalitatea, ar trebui să căutăm să ne exprimăm identitatea singulară în căutarea interpretării istorice. Aceasta este singura cale către autenticitate.

C. A.: *Cum improvizăm în stil clasic, ca pianiști ai secolului 21 și în ce măsură ne putem califica creația ca fiind autentică?*

Tom Beghin: Pentru mine, clicul crucial pe care trebuie să-l facem este nu numai să ne îngrijorăm pentru ceea ce cântăm, ci și să ne gândim pe cine anume cântăm. Când cântăm „repertoriu”, avem întotdeauna o organizare idealizată și ierarhizată. Exersăm, încercăm să ne rafinăm „livrarea” unei piese cât de bine putem, cu scopul de a merge pe o scenă de concert și de a cânta pentru public. Din punct de vedere istoric, însă, obiectivele ar fi fost diferite, iar procesul a fost mult mai puțin liniar. Citirea la prima vedere, de exemplu, a fost o experiență muzicală completă în sine, care s-a întâmplat în acest moment, fără a fi nevoie să exersați pentru a o îmbunătăți, cu excepția exersării pentru a vă crește abilitățile de citire la primă vedere, indiferent de piesa la îndemână. Chiar și doar a avea o lecție, a cânta pentru profesorul tău ca punct culminant al zilei sau al săptămânii, ar conta ca echivalentul a ceea ce ne place astăzi să idealizăm sau să oficializăm.

Deci, interpretarea partiturii, inclusiv asumarea riscului de a include ornamente și a extinde, parafraza sau chiar devia de la text, devine o reflectare a cine decidem să fim ca muzicieni. Ceea ce am învățat în ultima săptămână este că o practică a „repetărilor variate” ne permite să ne demonstrăm abilitățile și personalitățile de muzicieni în moduri care sunt mult mai individualizate decât ne-am aștepta de la ceea ce numim un repertoriu „clasic”. Marea întrebare acum este dacă aceste diferențe – care sunt mereu atenuate sub conceptul de „bun gust” – ar deveni mai mici pe măsură ce vom petrece mai mult timp împreună și vom dezvolta din ce în ce mai multă experiență în stilul și modul de interpretare de la mijlocul până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, sau dimpotrivă dacă aceste diferențe individuale ar fi fost mai clare în rândul acelei generații istorice de interpreți post-baroc, preclasici decât am fi presupus. Problema este că respectăm în mod constant cele mai înalte standarde, studiem improvizațiile unor muzicieni precum C. P. E. Bach sau Mozart și aproape că vrem să fim la fel de buni ca ei, dar există o întreagă gamă de posibilități care rămân neexplorate. Cum ar fi sunat muzica unui tânăr compozitor-interpret talentat când a descoperit o sonată de Mozart sau cum a citit Mozart cu adevărat la prima vedere și/sau a improvizat pe partitura unui coleg distins? Ce se întâmplă dacă, în loc să încercăm și să cântăm Mozart în modul cel mai „corect din punct de vedere stilistic” posibil, am explora ce înseamnă să adoptăm noi înșine o identitate de compozitor-interpret?

Juliane Brandes: Trăim într-o epocă a reproducerii? Aceasta ar însemna că doar „copiem” ceva atunci când improvizăm sau compunem în stiluri istorice. Gradul de aderență la un stil istoric ar putea concretiza cu siguranță o altă întrebare care nu are prea multă legătură cu acest subiect. În opinia mea, orice se potrivește (sunt o pluralistă radicală), dar trebuie să fim sinceri: ca și în cazul falsului de artă, există o diferență între a spune publicului „acesta este un Mozart adevărat” sau „aceasta este piesa mea care este scrisă în stil de sfârșit de secol XVIII” sau „aceasta este o piesă de Mozart, ornamentată așa cum ar fi putut-o face oamenii la începutul secolului al XIX-lea”. În cele din urmă, dacă suntem conștienți de ceea ce facem și nu mințim sau pretindem că facem altceva, orice este posibil și interesant artistic. Nu contează când începe această conștientizare, se poate întâmpla și după: „Îmi place produsul meu artistic, dar ce conține, ce i-am făcut acum?”. În cele din urmă, fiecare compoziție/improvizație informată din punct de vedere istoric este o presupunere informată la care se poate răspunde cât mai corect posibil sau poate fi văzută pur și simplu ca un experiment muzical care se joacă cu idiomuri istorice.

C. A.: *Există figuri retorice legate de un anumit instrument? Cum rămân relevante efectele transmise de aceste figuri atunci când treceți de la clavicord la pian sau invers?*

Tom Beghin: Problema transferabilității figurilor retorice de la un instrument la altul este intrigantă. Să o restrângem la un fortepiano Stein și un clavicord. Dar mai întâi, ce înțelegem prin figuri retorice? Riscând să devină tehnic aici, trebuie să distingem între ceea ce retoricii numesc „figuri de stil” și „figuri de gândire”. Primul depinde de formulări lingvistice specifice – sunt aproape de ceea ce Marpurg ar numi „figuri mecanice”, cum ar fi repetiția sau acumularea. Acestea din urmă, dimpotrivă, se hrănesc din semnificație – să spunem, atunci când exprimă emoții sau, de exemplu, când pretind că sunt în îndoială. Este ceea ce în muzică ne place numim „afectiv”. Dacă coborâm la nivelul foneticii, putem spune că instrumentele pe care le-am folosit – trei clavicorduri în stil saxon și trei copii ale unui fortepiano Stein – încă funcționau mai mult sau mai puțin în aceeași lume estetică. Pe de altă parte, știm că C. P. E. Bach la început a fost sceptic cu privire la „noul” fortepiano, dar de-a lungul anilor l-a îmbrățișat și el. Acționarea rapidă și receptivă a pianelor lui Stein ar fi putut fi o cauză aici. Este interesant cum explicațiile lui Bach despre modul de realizare a anumitor ornamente s-au schimbat de la prima ediție a lui *Versuch...* din 1753 la cea de-a doua din 1787 și am emis ipoteza că răspunsul tehnic diferit al unui fortepiano – și prezența lor tot mai mare, deja la nivelul anului 1787, de asemenea, în viața lui Bach – poate să fi fost responsabilă de această schimbare.

Așadar, deși claviriștii care alternează între clavicord și fortepiano ar putea încă să opereze folosind mai mult sau mai puțin același vocabular expresiv, ar trebui, de asemenea, să fie evident că dependența crescută a cuiva de avantajele specifice ale unui instrument ar modifica în cele din urmă și mijloacele de exprimare. Din nou, gândiți-vă la Mozart, care la începutul anilor 1780 a continuat să se bazeze pe piane, trecând de la Stein la Walter. Ceea ce sugerez aici este că limbajul lui Mozart, inclusiv utilizarea de către el a „figurilor retorice”, s-a schimbat într-adevăr față de acele *Sonate* timpurii *„München”* pe care le-am explorat. Cred cu tărie în centralitatea tehnologiilor instrumentelor și a interacțiunii directe a muzicienilor cu acestea: acolo începe și se termină expresia muzicală. Revenind la figurile retorice: da, se poate spune că anumite figuri „mecanice” trăiesc de la un instrument la altul, la fel cum principiul rimelor rămâne mai mult sau mai puțin același în diferite limbi, dar cele afective se bazează cu atât mai mult pe accesibilitatea instrumentală: *Tragen der Töne*, pentru a evoca cel mai evident exemplu, poate fi folosit la clavicord pentru a transmite o emoție la fel de intensă ca să spunem, cea mai rafinată decădere după un *sforzando* la fortepiano, dar este nevoie de un muzician intim familiarizat cu oricare dintre aceste instrumente pentru a face efectul să funcționeze.

Benjamin Steens: Nu cred, până nu se face proba contrarie, că anumite figuri sunt mai legate de un anumit instrument. Figurile retorice sunt în general efecte care reflectă ideile muzicale sau dezvoltarea lor. Ele au un rol strategic și un loc în cadrul piesei și, prin urmare, sunt legate de structura lucrărilor. În tratate, retorica muzicală este întotdeauna dezvoltată și explicată în acest sens, al implicației structurale. Acest lucru nu împiedică anumite instrumente să fie mai mult sau mai puțin eficiente în evidențierea anumitor formule retorice muzicale, datorită sunetului, ambitusului și dinamicii lor deosebite. De exemplu, tușeul special al clavicordului permite efecte după tușeu, cum ar fi *Bebung*. Pianoforte câștigă în putere, percuție, claritate și diversitate timbrală în diferitele registre ale claviaturii, dar pierde anumite aspecte ale cantabilităţii clavicordului. Gândiți-vă și la orgă, cu efectele sale de putere contrastante și la contrastul dintre registrele extreme, grave și acute...

În concluzie

Aceste zile de cercetare intensă mi-au permis să abordez practica variațiunii în contextul sonatei pentru instrumente cu taste dintr-o varietate de puncte de vedere. Am pus sub semnul întrebării semnificația autenticității în ceea ce privește relația dintre textul muzical și interpretare, plasând compozitorul-interpret în universul său estetic și istoric și considerând instrumentul ca punct focal al experimentelor. Explorând trăsăturile specifice ale clavicordului și fortepianoului Stein (construcție, mecanică, tușeu și expresivitate sonoră), mi-am aprofundat înțelegerea corpusului de lucrări alese, punând la îndoială și traiectoria expresivă a acestuia în lumina *Empfindsamkeit*-ului (a stilului sensibil), a retoricii și a bunului gust. În fine, prin studierea actului de improvizație la C. P. E. Bach și Mozart și, în general, în epoca clasică, am putut să pun la îndoială relația noastră cu creativitatea ca interpreți ai secolului XXI. Această explorare artistică mi-a permis să studiez legăturile dintre partitura muzicală, complexele sonore și instrument, în lumina transmiterii afectelor, element primordial în comunicarea dintre interpret și ascultător.

Într-adevăr, expresivitatea poartă cu ea o dimensiune de a convinge ascultătorul de efectul pe care încearcă să-l manifeste. Conține caracteristici ale interpretării muzicale care nu sunt specificate direct de partitură și care trebuie realizate în mod convingător dacă se dorește transmiterea emoției. Expresivitatea este în continuă mișcare, schimbându-se în fiecare moment; apare în fiecare moment al interpretării. Prin expresivitate, structurile abstracte, care rămân în partitură sub formă de idei, pot fi aduse la viață și sensibilizate. Pentru a transmite această calitate vie, toată interpretarea umană trebuie să fie înzestrată cu o expresivitate care să se manifeste într-o anumită proporție de abatere de la notație. Gesturile expresive sunt combinate, secvențate, pentru a forma o frază muzicală,

care, la rândul ei, capătă un sens specific în secțiuni mai mari. Ca pianiști ai secolului XXI, nu putem ignora problema tradiției atunci când abordăm repertoriul clasic. Tradiția este profund atașată de caracterizarea operei muzicale ca „spațiu orizontal al reprezentărilor”[8], un spațiu instabil, în care se produc noi transformări în fiecare moment. Fiecare interpretare tinde să caute un echilibru între tradiție și inovație, astfel încât interpretul se află adesea la confluența a două atitudini estetice: aderarea la convențiile stabilite sau abaterea de la acestea. Continuitatea tradiției este intrinsec legată de noțiunea de schimbare. În acest sens, exersarea variației ca interpreți-compozitori ai secolului XXI pe modelul predecesorilor noștri din epoca clasică ne conduce la următoarele întrebări: în ce măsură putem adăuga la sau scădea din textul muzical și când va fi mai potrivit să repetăm literalmente partitura, cine este judecătorul nostru? Muzica trebuie privită ca un obiect alcătuit atât din structuri abstracte, cât și din mișcări interpretative, cu alte cuvinte, formate pe de o parte de partitură și, pe de altă parte, de redarea sa sonoră[9]. Sensul muzical iese la iveală atât în timpul procesului de receptare, de ascultare de către un ascultător, cât și în timpul procesului de producere, compunere și interpretare. Abstractul și concretul sunt, așadar, într-o interacțiune continuă. Potrivit lui Rink[10], interpretul evaluează particularitățile structurale ale lucrării pe măsură ce intră în contact cu aceasta. Un astfel de proces are loc notă cu notă, măsură cu măsură, frază cu frază, iar deciziile interpretative se iau în funcție de proiecția pe care interpretul dorește să o dea fizionomiei expresive pe care a elaborat-o. Se pare că structura muzicală, așa cum este modelată în mod convențional, nu este singurul determinant al expresiei. În opinia mea, variația în accentuarea anumitor aspecte muzicale vine dintr-o schimbare de perspectivă asupra respirației structurale. În calitate de interpreți, ne mișcăm constant înainte și înapoi între diferitele niveluri de manifestare localizată a structurii, de la frază la distribuţia periodică a acestora (*carrure*), pentru a servi unei concepții de ansamblu a formei mai mari, care este mai mult sau mai puțin fixată și definită în funcție de fizionomia limbajului muzical. Variația devine astfel o oportunitate de a arunca o privire nouă asupra traiectoriei structurale a operei, iar pentru interpret, de a adăuga o nouă dimensiune expresivă, rodul percepției sale intime a mesajului transmis de designul muzical. Vom avea întotdeauna doar o viziune fragmentată și oarecum distorsionată asupra istoriei atunci când vom încerca să o reprezentăm nouă înșine. Deși cu siguranță avem nevoie de cunoștințe aprofundate pentru a construi interpretarea operei, încrederea în impulsul vital născut din propria intuiție este esențială pentru a construi punți între spațiile de incertitudine rămase între note.

Bibliografie

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter Verlag, 2008.

Cook, Nicholas. „Music as Performance”. În *The Cultural Study of Music. A Critical introduction.* Editată de Martin Clayton, Trevor Herbert și Richard Middleton, 204-214. New York: Routledge, 2003.

Doğantan-Dack, Mine. „In the Beginning Was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body”. În *New Perspectives on Music and Gesture*, 243-265. Editată de Anthony Gritten și Elaine King. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing, 2011.

Leech-Wilkinson, Daniel. „The Changing Sound of Music: Approaches to the Study of Recorded Musical Performances”. *Online Publication CHARM, ch. Performances* (2009). https://www.researchgate.net/publication/270819061_The_Changing_Sound_of_Music_Approaches_to_Studying_Recorded_Musical_Performance.

Rink, John. „Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator”. În *Rethinking Music*. Editată de Nicholas Cook, 217-238. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Schenker, Henrich. *The Art of Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Traducere din engleză de Dora Felicia Barta

[8] Cook, „Music as Performance”, 206-207.

[9] Doğantan-Dack, „In the Beginning Was Gesture”.

[10] Rink, „Translating Musical Meaning”.